



Epistemologias em Movimento

Rosa Hercoles

Premissas Teóricas

Antes de falar sobre dramaturgia em dança, cabe demarcar o campo teórico onde as proposições aqui apresentadas se encontram. Em primeira instância, dramaturgia será entendida como *composição das ações*. Considerando-se que o ambiente onde estas ações se configuram é o da dança, torna-se imperativo o reconhecimento dos distintos modos como as instruções que constituem o movimento são, singularmente, implementadas por cada corpo. Assim sendo, a denominação dramaturgia da dança torna-se imprecisa, necessitando ser substituída por dramaturgia do corpo que dança.

Obviamente, esta colocação não se vincula a um tipo de estrutura de pensamento que abriga a possibilidade da construção de proposições universais sobre o corpo que dança, ancoradas em pressupostos deterministas causais, ou seja, não basta conhecer as condições iniciais de uma ocorrência para predizer os seus desdobramentos futuros. Apesar de todo corpo possuir a tendência de consolidar padrões de ação, ele nunca está pronto, sua relação com o ambiente *dança contemporânea* sempre o expõe a novas instruções que forçarão a reconfiguração

de seus vocabulários, e este processo de acordos constantes é cognitivamente inevitável.

Por essa razão, em segunda instância, os entendimentos que serão apresentados adotam premissas evolutivas, onde abordagens deterministas e suas certezas dão lugar às possibilidades que, ao adquirirem existência formal pela troca de informações entre o corpo e seu ambiente, muitas vezes, se consolidam por meio de trajetórias imprevisíveis e mutáveis. Por último, o substrato lógico das formulações subseqüentes conecta-se aos estudos peirceanos sobre as Ciências da Descoberta. “Na lógica prática, não há equívoco maior, nem mais freqüente, do que supor que coisas fortemente assemelhadas entre si em alguns aspectos sejam como que mais possivelmente iguais em outros. Isto é absolutamente falso” (Peirce, 2008, p. 180).

Análise dos Fatos

Pensar a história da dança não implica entendê-la como um simples encadeamento linear de fatos que não se comunicam entre si, mas sim, na detecção de questões recorrentes que se deslocam na linha do tempo. Assim, his-

Rosa Hercoles é dramaturgista da dança e coordenadora do Curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP.

toricamente, a questão da composição lógica do movimento ganhou proporções significativas durante o século XVIII. O fato de bailarinos e mestres de balé não mais necessitarem atender as demandas temáticas impostas pelas *Academias Reais*, seus patrocinadores, promoveu um ambiente favorável para a exploração de protocolos criativos orientados pela inseparabilidade entre corpo e linguagem.

Enquanto os *balés de corte*¹ se ocupavam quase que exclusivamente com o **que fazer** para cumprir seu papel ornamental e educativo, as múltiplas possibilidades de significação do movimento, que já havia sido especializado, foram negligenciadas. Mas, com a queda dos regimes monarquistas, os caminhos pavimentados por vários bailarinos/mestres² puderam ser trilhados. Assim, emerge com grande vigor a investigação das qualidades formais inerentes ao **como fazer**.

Dentre os coreógrafos que se dedicaram a este problema destaca-se Jean Georges Noverre (1727-1809), um *barroco* com idéias *modernistas* que encontrou uma solução possível para as questões relativas à dramaturgia ao propor seu *balé de ação*,³ realizando uma síntese entre os entendimentos existentes, na época, sobre a relação técnica-expressividade, materializando esta conexão através de elementos especificamente coreográficos. Em suas *Cartas sobre a Dança e os Balés*, publicadas em 1759, argumentava enfaticamente que a dança não deveria se restringir à mera execução mecânica de passos, mas sim, tornar-se capaz de transmitir significados; para tanto, seria necessário negar sua função decorativa.

Desde então, consolida-se o entendimento de que *o que e como se faz* são ocorrências indissociáveis e inerentes à execução dos movimentos, ou seja, forma e sentido co-habitam o corpo que dança, inserindo-se neste paradigma a discussão sobre a sua dramaturgia.

Neste período, os mestres de balé eram responsáveis tanto pelo treinamento técnico, ou seja, pelo ensino dos passos por eles inventados, quanto pela composição coreográfica; a estas funções agregou-se a de dramaturgista. Tratava-se, portanto, do cuidado não só com a grafia do movimento no espaço, mas também com a lógica inerente à sua execução, observando-se suas qualidades formais e suas intencionalidades. Em *Tipos de Mentes* (1997), Daniel Dennett nos diz que os *sistemas intencionais* operam preparando o corpo para toda e qualquer ação por meio de arranjos neuromusculares necessários à sua ocorrência. Trata-se, portanto, dos mecanismos cognitivos que regulam o grau de atividade da musculatura estriada, adequando o uso da força à ação pretendida, inscrevendo-se, nestes arranjos, as qualidades formais do movimento.

No século seguinte, o massivo investimento na codificação dos passos e no desempenho técnico do bailarino gerou a distinção profissional entre aquele que ensina e aquele que coreografa. Um grande problema surgido a partir deste desdobramento foi a estabilização de entendimentos que separam o treinamento técnico dos processos de produção de linguagem. Pressupostos universais ainda vigoram entre nós, quando se entende que há um tipo de preparação técnica que antecede e atende as demandas de toda e qualquer linguagem. Isto, tal-

¹ Uma reforma coreográfica na contra-dança de salão dá origem ao *balé de corte*, que realizava uma síntese dramática entre música, verso e dança. [...] Em, 1641, casas de espetáculos começam a ser construídas e a dança vai para os palcos. (Kirsten, 1997:151).

² John Weaver (1673-1760), Marie Salé (1707-1756), Franz Hilfering (1710-1768), Gasparo Anglioni (1723-1793), Jean Georges Noverre (1727-1809).

³ Construção de ações corporais expressivas por meio da execução rigorosa dos passos, aliada à gestos pantomímicos e à expressão facial.



vez, se deva ao fato do balé ter se difundido, hegemonicamente, por todo Brasil, como modelo do que é fazer dança.

“...entendimentos hegemônicos são como lembranças que preferimos esquecer, mas que dificilmente conseguimos abandonar...” (Iles, 2002).

Bifurcações epistemológicas

Na passagem do século XIX para o XX, ocorreu uma forte reação ao excessivo formalismo que o *Balé Romântico* atingira, forçando mudanças radicais no conhecimento até então consolidado. O modo como estes outros entendimentos evoluíram produziu ramificações, fazendo surgir duas linhagens muito distintas. Uma delas, implementada por Michel Fokine (1880-1942), que, apesar das acusações proferidas por seus pares de promover a destruição do balé, inaugurou o *Balé Moderno*. A outra linhagem, por Isadora Duncan (1877-1927), que ao negar completamente o já existente, propôs a *Dança Moderna*.

Embora distintas, suas criações carregavam pressupostos modernistas. Assim, bailarinos, dançarinos e coreógrafos/dramaturgistas passaram a buscar novas formas de comunicação, fazendo-se necessária a estruturação de conhecimentos que resultassem em outras competências corporais. Os produtos coreográficos não mais eram entendidos como estruturas fixas e imutáveis que se reproduzem indefinidamente exatamente do mesmo modo, executados por corpos modelados a partir da idéia de perfeição. Os *modernistas* realizaram muito em pouco tempo, um período marcado pela busca e construção de meios distintos para a produção de linguagens igualmente distintas, um traço que permanece até hoje.

As mudanças preconizadas por estes pioneiros continuam seus processos evolutivos e, nos anos 70, alguns entendimentos entram em crise, reconfigurando as idéias de sujeitos, obje-

tos e ações. As noções de espetáculo e de representação desmoronam e o espaço descritivo, por elas proposto, se transforma em espaço perceptivo. Conseqüentemente, outros modos de construção e de recepção em dança são propostos, forçando uma grande mudança nos parâmetros habituais que, até então, definiam o que é dança.

Meios de representação hegemônicos são subvertidos devido à realocação e à supressão de referências lógicas pré-existentes, dando lugar a produtos processuais com grande senso de materialidade, ordenados segundo uma lógica inerente à obra. Tratando-se da proposição de narrativas conceituais organizadas de modo não-linear, não-hierárquico, descentralizado, descontínuo e com múltiplas dimensões (Iles, 2002).

Os sonhos de *Noverre* e *Fokine* se concretizam quando se torna uma tendência para a *dança contemporânea* propor uma experiência corpórea onde idéia/forma/sentido co-existem. Organizadas através de *procedimentos* que reconstroem esta relação a cada apresentação e convidam o espectador a completar, com seus processos de significação, o sentido da obra.

Durante séculos sabia-se o que esperar do corpo que dança e muitas das concepções vigentes se encontram, até hoje, fortemente enraizadas. Assim, movimentos amplos e bem desenhados, dotados de leveza, graça e domínio ainda são esperados por platéias desavisadas. Contudo, estes modos de produção, devido ao seu tempo de existência e propagação, demonstram grande eficiência comunicativa, coisa que não ocorre com as proposições cênicas mais recentes.

Mas, ao atentarmos para as tendências atuais da *dança contemporânea*, observamos grandes mudanças em curso. André Lepecki (2006) propõe que estamos diante de uma mudança de paradigma, devido ao esgotamento da relação entre a dança e o movimento, resultando no dismantelamento de certas noções de dança. Mas essas noções já não foram dismanteladas nos anos 70? E não seria outro paradigma somente se a dança deixasse de adotar o corpo em movimento como sua mídia?

Quando olhamos para o panorama que a *dança contemporânea* apresenta, pode-se notar, nitidamente, um processo de ramificação ocorrendo. Percebo que estamos diante de outra bifurcação epistemológica, e não de uma mudança de paradigma, dado que os processos de construção pelo corpo em movimento se mantêm como condição para que uma dança ocorra. Somos testemunhas da emergência de outra linhagem de criadores, onde os parâmetros que orientam nossos entendimentos sobre o que é movimento, em dança, pedem por revisão. Não mais podemos restringi-lo à idéia de fluxo contínuo ou considerá-lo unicamente como sinônimo de desenho e deslocamento espacial.

Embora o movimento em fluxo continue tendo seu lugar na *contemporaneidade*, a exemplo das coreógrafas Maguy Marin, Anne Teresa De Keersmaeker, Trisha Brown, entre outros, temos também *artistas da dança* que estão pensando a relação movimento/dança de modo distinto, a exemplo de Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Boris Charmatz; no Brasil, Cristian Duarte, Marta Soares, Lia Rodrigues, entre outros.

Mover é Sentir

Tradicionalmente, os sentidos são classificados como internos e externos ao corpo; estes últimos seriam responsáveis por captarem as informações provenientes do meio ambiente, traduzindo-as por meio do tato, visão, audição, paladar e olfato. Dentro desta classificação, o movimento é tido somente como o resultado de processos internos. Assim sendo, suas operações não se relacionariam com as tarefas que envolvem o reconhecimento do mundo.

Felizmente, estas concepções são abandonadas pelas Ciências Cognitivas. Por exemplo: a proposta de Alain Berthoz (2000) de que o

movimento é o sexto-sentido reconfigura o tradicional. Nela, o sentido do movimento também desempenha a tarefa de reconhecer o mundo, participando ativamente dos processos que formatam as *representações mentais* e sua ausência, conseqüentemente, provocaria falhas na constituição cognitiva. Além da proposição de que o movimento é um dos sentidos do corpo, Berthoz, assim como Dennett, também aborda a percepção sob outra perspectiva, para ele, perceber é simular. “Sabe-se que a capacidade de simular confere ao corpo uma valiosa estratégia evolutiva, um meio de se testar internamente uma ação antes de colocá-la no mundo, minimizando as proporções entre erros e acertos, presentes em todos os processos de aprendizagem” (Dennett, 1998).

A revisão de nossos entendimentos de movimento pede uma abordagem que o veja como a manifestação de certos “estados corporais, resultantes dos incessantes acordos entre forças internas (musculares) e forças externas (físicas), que se estabelecem através de ciclos de percepção-ação constantemente atualizados” (Goldfield, 1995), substrato de todo e qualquer movimento corporal, onde a percepção é ativa e a ação é perceptiva, ocorrências que somente cessam com a morte. “O que se comunica são estes acordos entre forças, bem como as relações espaço-temporais que propõem” (Lakoff & Johnson, 1999).

As fronteiras do que é movimento em dança estão em expansão, um meio de expressão cuja materialidade está sujeita à manipulação pelo corpo dotado de especializações tátil-cinéticas. Seja em fluxo ou não, é pelo movimento que a dança propõe discussões e questionamentos sobre si mesma e o mundo. Estas mudanças em curso, sem dúvida, fazem surgir outras dramaturgias, dado que outras relações entre *corpo/movimento/linguagem* se estabelecem.



Referências bibliográficas

- BERTHOZ, Alain. *The Brain's Sense of Movement*. Harvard College, Harvard, 2000.
- DALY, Ann. *Done into Dance – Isadora Duncan in América*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1995.
- DENNET, Daniel C. *Tipos de Mentres*. Rocco. Rio de Janeiro, 1997.
- _____. *A Perigosa Idéia de Darwin – a evolução e os significados da vida*. Rocco, Rio de Janeiro, 1998.
- DESMOND, Jane C (ed). *Meaning in Motion – new cultural studies of dance*. Duke University Press, London, 1997.
- FOSTER, Susan Leigh (ed). *Choreographing History*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2000.
- GARAFOLA, Lynn. *Rediscovering Michel Fokine*. Dance Magazine, New York, October/2003.
- GOLDFIELD, Eugene C. *Emergent Forms – origins and early development of human action and perception*. Oxford University Press, Oxford, 1995.
- ILES, Chrissie. *In to the Light – the projected image in american art 1964-1977*. Whitney Museum of American Art, New York, 2002.
- KIRSTEN, Lincoln. *Dance- a short history of classic theatrical dancing*. Dance Horizons, New York, 1997.
- LAKOFF, G. & JOHNSOM M. *Philosophy in the Flesh – the embodied mind and its challenge to western thought*. Basic Books, New York, 1999.
- LAWSON, Joan. *A History of Ballet and its Makers*. Dance Books, London, 1976.
- LEPECKI, André. *Exhausting Dance – performance and the politics of movement*. Routledge, New York and UK, 2006.
- LEVINSON, Andrés. *Cartas sobre la Danza y los Ballets de Jean Georges Noverre*. Arte y Literatura, Habana, 1985.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Ilustrações da Lógica da Ciência*. Idéias & Letras. Aparecida/SP, 2008.